

## 原作と映像の共軌

「赤西蠣太」の場合

一條孝夫

はじめに

「赤西蠣太」は志賀直哉が書いた唯一の時代小説であることによつて、その作品史上に特異な位置を占めている。なぜ現代小説ではなく時代小説なのか。あるいは、この短編がまぎれもなくフィクションであるにもかかわらず、私小説作家という定評がある志賀の他の私小説との連関性や、主人公と作家の実生活との関わりの有無が問われてきたところに、この作品の特異な意味合いがあるといえよう。

よく知られているとおり、初出は「赤西蠣太の恋」(「新小説」大正六年九月)の表題で発表され、短編集『夜の光』(新潮社、大正七年一月)に収録のさい、「赤西蠣太」に改められた。その後、この作品は全集や文庫本で読まれつづけ、一九七七年の教科書検定以来、高等学校の教科書に採られて広く流布するとともに、阿刀田高編『ブラック・ユーモア傑作選』(光文社、一九八九・八)、大衆文学研究会編『剣の道はるか』(講談社、一九九二・五)、細谷正充編『時

代劇原作選集』(双葉社、二〇〇三・一二)などのアンソロジーに収録されて、内容的にも多様な読まれ方がなされている経緯がうかがえる。

例外的といえば、数ある志賀の短編のなかで「赤西蠣太」ほど他の異なるメディアによつて再表現されたり、変奏された作品はない。伊丹万作監督の映画<sup>(1)</sup>、田地文子の脚色による歌舞伎<sup>(2)</sup>、新劇<sup>(3)</sup>、さらにはテレビ時代劇<sup>(4)</sup>まで、赤西蠣太の物語にはいくつものバリエーションが存在する。その結果、物語の稜線はいやおうなく拡大し、蠣太の人物イメージもまた増幅したり変質を余儀なくされた。のみならず、こうしたクロスメディアの浸透によつて、当然のことながらテキスト相互の展開に矛盾を来したり、新たな謎を派生させることにもなった。例えば小説には、白石の殿様 の命により伊達兵部の屋敷に間者として潜り込んでいる蠣太が、なぜ方角違いの雲州松江の生れ と設定されているのかとが、志賀が 蠣太と小江との恋の先途を描かなかつたのはなぜかといった未解決の謎がある。小説

では最後まで本名が明かされていないのに、映画では囃太自身が白石の城主片倉小十郎家来蒲倉仁兵衛と名乗っており、歌舞伎では自ら水戸の侍で浦戸太兵衛と称している。また、小説では直接的には描かれなかった恋の先途が、映画でも歌舞伎でも重要な見せ場として演出され、映画のその場面など、日本映画のラスト・シーンの白眉<sup>(5)</sup>という高い評価が与えられているほどである。

そのような変名と本名との関係の必然性や、主人公とヒロインの後日の再会の可否を決定する要素は、それぞれの作品自体に内在する価値にのみ由来するわけではない。その間には、各メディアの特性を効果的に発揮させようとする実作者（あるいは脚色者）の企図が作動していると考えられる。本稿では、メディアの独特の力と限界を知るための例証として「赤西囃太」をとりあげ、文学と映画の関係を中心に、文芸作品が映画化されるとき活字テキストが映像にどのように受容され、あるいは変容されるか、その過程に起こる問題現象を考察したい。

## 一、文芸作品の映画化

映画の公開に先だち、原作者志賀は千恵蔵プロの招きで試写会に臨んだが、その出来映えについての第一印象は、はかばかしいものではなかった。伊丹監督と主演の片岡千恵蔵に印象を聞かれたとき、自分のものだと思っているから、返事が出来なくなってしまう。

それで「別に不愉快なことはなかった」と言った（「新しい歌舞伎」）  
 そうで、およそ煮え切らない返事になっている。その後、別の機会に見たときには、もう自分のものという頭でなしに、客観的に伊丹万作の作品として見た。そして面白かったと記している。自分のものという実作者の色眼鏡をはずしたら、映画そのものは面白かったとは、いかにも志賀らしい正直な感想であるが、第一印象における志賀のとまどいは、観客が文芸映画を見たときにしばしば経験する幻滅感に通じている。小説の読者が映画を見たとき、原作のイメージが映像的に完璧に再現されていないことや、読者として想像的に思い浮かべていた人物像がキャストのそれとあまりにも掛け離れているときに感じる幻滅である。文学と映画には構成や表現に共通する部分があると同時に、技法上の相違点もある。幻滅の悲哀は、いわば文学と映画を無前提で比較するところからくる錯覚の産物なのである。

伊丹が監督として活躍した三〇年代の初めからその後半は、日本の映画史上のエポックと重なる。日本映画はこの時期に「現代劇」が「新派」から解放され、「時代劇」が講談、歌舞伎とたもとを分かった。そしてサイレントからトーキーに入った<sup>(6)</sup>。こともあって、かつてない最盛期を迎えていた。また、映画が十九世紀末に発明されて以来、文芸の映画化はたえず行われてきたが、トーキーへの移行期にあたる三〇年代はさながら文芸映画時代で、多くの文芸映画が作られた。映画界の活況とはうらはらに、創作的なシナリオが払底状

態にあつたためでもある。「赤西蠣太」もまた、そういう時代の波に乗って作られたのは確かであるが、伊丹自身は、安易に文芸に依存するこの節の 文芸映画 のあり方には不満をいだいていて、次のように批判している。

頭に文芸などという字のくつつく映画は映画として不純なのである。映画が映画として純粹であるためには純粹映画的映画であることが必要であつて、よけいな肩書はつかないほうがよい。(「蠣太先生」)

作ろうとするのは映画であつて、文芸映画 ではないという主張は、単に文芸への従属を否定して映画の自立性を説いているかのようであるが、それだけではない。伊丹には「文芸作品映画化の問題について」というエッセイがある。そこでくりかえし注意を喚起しているのは、文学と映画にはどうしても 越え難い本質的な差 が介在しているという事実である。伊丹によれば、映画の本質的な特性は、表現形式の具体性 ということで、これは映像の武器の一つであるとともに、表現力の限界にもなっている。それは具体的に明瞭だが、文芸が読者に与えるイメージが 非具体的 であることによって勝ち得る完全さからは遠い。これに対し、文学的表現には対象の属性や現象をきわめて曖昧にししか規定しない という技法上の限界があるが、同時に 読者の想像力との結合によって対象を無限に規定し得る すぐれた機能をもっている。したがつて、文芸を映画化することは いったん完成されたものをわざわざ不完全な形

に引きもどすこと に等しく、極論すれば文芸を映画化することは根本的に不可能なのだという。このエッセイは未完ということもあつて、表現性の差という以上の分析が展開されていない憾みがあるが、両者の本質的な差を認識すれば、文芸作品に取材して映画にすることは、映画化というより まったく別の新しき創作であるとする伊丹の主張は、それなりに首肯できよう。実際この主張は、伊丹の演出プランに納得しなかつたとおぼしい千恵蔵をなだめすかして撮影を終えたとき、みことに立証される。千恵蔵の演じた蠣太像は、原作の蠣太とはむろん違つものであつたが、まさに ここには我々のまだ会つたことのない一人の人物の創造が行われている。(「蠣太先生」) ことを監督自らの眼で確認できたからである。

周知のように、原作では蠣太の人となりの描写は、銀鮫鱒次郎との対比によって際立つ仕掛けになつている。兵部の屋敷に潜入している蠣太と、原田甲斐の屋敷にやはり間者として入り込んでいる鱒次郎とは、様子あひでも好みでも、凡そ反対 なのに、ともに将棋好きという一点で親しい関係にある。というのは表向きで、二人とも白石の城主の密命を帯びた侍であるらしい。両者の性格の本質的な対照性があらわになるのは、蠣太の切腹未遂事件においてである。腸捻転を起こした彼は、無謀にも自分で開腹して腸のよじれを直してしまう。万一の場合を懸念した蠣太は、その場に居合わせた按摩の安甲に密書を託すが、安甲の饒舌を知る鱒次郎は後日、非情にも彼を切り殺してしまう。切羽つまつたあげくの所為とはいえ人もあ

るうに安甲に打ち明けるとは、と鱒次郎になじられると、蠣太は俺は少しは彼奴を信用して居る。お饒舌は知って居るが、少くも俺等の役目が済む日位までは秘密を守って呉れるだらうと思つてゐた。何しる遺言だからな と答え、鱒次郎を腐らせる。

このエピソードには、蠣太の善良さと鱒次郎の非情さが端的にあらわれているが、それだけではあるまい。彼らの本務が敵方の動静をさぐるスパイ行為にあることに照らせば、常に非情に徹することこそが、使命遂行にともなうリスクを回避する最高の手立てとなるはずである。善良な蠣太の性向は、間者という職能においては命取りになりかねない。ところが、結末部の後日談によれば、伊達騒動後も無事に生き抜いた蠣太に対して、鱒次郎はどうやら 甲斐の為人に人知れず殺された とある。この二人の運命の皮肉には、偶然ではすまない、ある逆理が働いていよう。それも、蠣太自身では気づいていないが、彼の善良さが知らず知らず引き寄せる逆理である。間者としての限界、あるいは盲点とでもいうべき彼の善良さは、非情を要請する 侍としての役目 に徹しても歪められることがないばかりか、ますます強化される。きわめつきは、付け文事件である。小江に与えた一回目の艶書については後述するが、蠣太が二回目の付け文をわざと落としておくと、それを拾った老女が日頃から彼に好感をいだいていたこともあって、彼のために説諭する。彼には、その温情が身に染みる。

彼はそれは彼のいい性質が他人の心から反射して来るのだと

は気がつかなかった。そして、どうしてかう皆いい人達ばかりだらうと考へた。兵部は悪人だが、かう云ふいい人達の居る此一家を破滅さす為に自分が働かねばならぬかと思ふと一寸淋しい気になった。

蠣太が事あることに示すヒューマンな いい性質 が、他人の心を動かし好意となつて跳ね返つてくるという心理の機微を、彼は善良なるがゆえに逆向きにとらえてしまふ。その力学は、作品全体の機構にも及んでいて、蠣太が職責ゆえに心ならずも いい人達の居る此一家を破滅さす 一翼をになうという意味で、作品全体の構図はまさに悲劇的でありながら、軽妙な筆致で語られる彼のユーモラスな形象が全体を包容して喜劇化するという逆理を含んだ構造になっているのである。

映画化したとき、伊丹もまた蠣太と鱒次郎の対照性を意識していたことは、蠣太の赤西に対し、原作では銀鮫となつていた鱒次郎の姓を 青鮫 と改称して、色彩の対比を明確にしているところにかがえる。原作にない場面であれば、鱒次郎が困い者を置いているある町家で、蠣太と対座するシーンがある。現われた女に蠣太を紹介すると、女は滑稽に堪えないという風情で笑いこけながら逃げて行く。二人の名前がともに魚介類にちなんでいるのがおかしいのだ。あれは何だ、と問うと、鱒次郎は困い女だ、とでも答えたらしい。なお不審に思つた蠣太が、女を囲うとはどうするんだと聞くところ

で画面が切り替わる。女好きと堅物の野暮天との対比という構図だが、ユーモアねらいにしても蠣太がいかに中間抜けに見え、対比の効果は薄い。比喩的にいえば、赤と青ではなく伊丹の仕組んだ別の色彩、白と黒のコントラストがこうした対比を凌駕してしまうのである。

映画では、千恵蔵が蠣太と原田甲斐の二役を演じるという意表をついた作りになっている。蠣太のメイクは黒塗りで、鼻の左側にある大きなイボと太い眉の目立つ顔には愛嬌があるが、全体に鈍重な感じ。甲斐は白塗りの細面で、鋭く酷薄な感じ。この黒白の対照的な顔をもつ二人を、千恵蔵は全く異なった演技で演じ分けてゆく。伊達騒動のクライマックスである審問所の場面、歌舞伎や講談の評定物でおなじみの大立ち回りを、甲斐はさながら歌舞伎風の様式的な演技で、大見得を切り、もったいぶったせりふを使う<sup>(7)</sup>のに対して、蠣太はといえば終始、平凡な武士として登場し、現代人のようなその日常が描かれる<sup>(8)</sup>のである。奥殿で心ならずも謀反の謀議に巻き込まれ、連判状に署名血判を求められたときには、何だか手が震えるような気がして困ったと告白する胆力に欠ける蠣太は、出奔にさいして飼っていた捨て猫のために、猫をよろしく、という置き手紙に鯉節をそえて去るような人物である。甲斐のような大時代な物言いや演技が時代劇の常套であった当時、蠣太のように、平凡な、いろいろの弱さをもったわれわれと同じ人間の登場は画期的で、それによって映画「赤西蠣太」は時代劇の白眉となった<sup>(9)</sup>と評

されるのもゆえないことではない。

千恵蔵プロの看板俳優である片岡千恵蔵という美男のスーパースタアがあえて冴えない醜男を演じる<sup>(10)</sup>という趣向は、むろん意外性が生み出す滑稽を意図した伊丹の演出であるが、当初千恵蔵がこのプランに納得しなかったため、白塗りによる演技のしどころを別に用意することで初めて実現したのではないかと推定される。撮影時のチーフ助監督であった佐伯清に、次のような証言がある。蠣太の演出の原型は、伊丹のトーキー第一回作品となるはずだった「江戸ッ子神楽」の主人公お神楽惣八<sup>(11)</sup>で、伊丹がシナリオを書いたが、映画はテスト撮影をやっただけで製作中止となった。主人公の演出について、伊丹さんは諧謔と諷刺を主体にした黒塗りの三枚目千恵蔵さん、千恵蔵さんは白塗りの二枚目を主張、この意見の相違が伊丹さんの意欲をなくさせたのではないかと<sup>(12)</sup>と佐伯は推測している。ただし、映画化中止の原因については異論もあって、別の見解が取り沙汰されている<sup>(13)</sup>。

ともあれ、黒塗りの三枚目という役所の蠣太の登場シーンでは楽しんで演出していた伊丹が、甲斐が登場して、目玉をむいての大芝居になると渋い渋い顔で撮影していたという挿話から、両者が千恵蔵の一人二役で折り合いをつけた経過が見てとれる。スター・シテムの跳梁する当時の映画界で、監督の相対的な位置がうかがえるエピソードであるが、妥協の産物とはいえず、大時代な白塗りの演技と黒塗りのリアリズムとの対照が、ある諷刺的な効果をあげてい

るのも確かで、結果的に予期以上の果実をもたらしたとすれば、それはそれで幸運な回り合わせといえよう。

原作が映画化されると、全く新しい別の創作に変じてしまう事態を目の当たりにした志賀は、ややに用心深くなったと見え、円地が歌舞伎に脚色するときには、主題を変へたり、動かしたりしなければ、あとは自由に（『歌舞伎』赤西蠣太』原作者の言葉）書き直しても差し支えないと、限定的な条件提示をしている。主題を変えるなどというのは、蠣太が逐電する口実として仕組んだ艶書事件で、発案者の鱒次郎が醜男の蠣太のことだから女に振られるだろうと独り決めし、蠣太自身もそう思っている。

ところが小江という女が若侍等見ていて、どうも満足しない。やっぱりあの人に誠実なものがあると見抜いて、蠣太の恋文に心じ、そこで色んなことが間違つて来て、一種の喜劇になるのだが、そういうところをしっかりと掴んで貰えばいい（『新しい歌舞伎』）

という注文である。それを円地はうまくやってくれた、と評価した後に、映画では 千恵蔵が男前の所も見せるといので、二役で原田甲斐をやったが、松緑はそんなことはしなかった と述べ、役者上位の演出の不自然を諷している。映画制作という協同的なシステムに、志賀は原作のリアリティを阻害する何か不純なものを看取したのである。しかし、そのことに、製作現場の矛盾を熟知していたはずの伊丹が無自覚であったとは考えられない。では、映画と

いうメディアの制約のなかで、思惑違いから 一種の喜劇になる原作の主題を、伊丹は映画的手法を駆使して、どのように受容し、変形したか。

## 二、映像の内面化と省略法

一般に、文学作品では心理の動きや変化が一種の映像をともなつて視覚的に表出されるため、同様のシーンを映像的に再現するのはそう困難な作業ではないように思われがちだが、文学が心理そのものを直接的に描写できるのに対して、外面的な直接性を身上とする映画というメディアは、内的表現が苦手である。そのため、今日まで内的表現のためのさまざまな技法が開発され、観客は俳優のせりふや表情、あるいは音楽など、別の表象を手がかりとして解読し、あるいは類推することによって、それと知ることができるようになった。映画化するさいに、しばしば原作にある場面やモチーフが削られ、逆に新たなシーンが付加されるのは、映画のもつそうした限界性を示すと同時に、映像メディアの特性を生かした創造的な挑戦でもある。

伊達騒動を背景とする原作には、騒動の中心人物である兵部と甲斐は登場するが、騒動の本身そのものは省略され、間もなく所謂伊達騒動が起つたが、長いことの結果、原田甲斐一味の敗けになつた事は人の知る通りである という一行で片づけられてしまう。

伊達騒動の外伝という趣向だから、それでもいつこつかまわらない。背景が分かりさえすればいいからである。ところが、映画では伊達騒動そのものが前景化され、丁寧に描写される。このように原作のモチーフを越えた部分には、私見によれば歌舞伎や複数の講談から取材した形跡が見られるが、<sup>(14)</sup>ここではまず、原作に由来する素材と、他に由来するそれが交錯するシーケンスに注目して見よう。

シナリオのシーン番号39、76、幼君亀千代に差し向けられた刺客の菅野小助が、亀千代を守護する忠臣松前鉄之助の機転に阻まれて失敗し、牢内での毒殺が暗示されるまでのシーケンスでは、あの蠣太の切腹未遂事件が併行する。腸捻転の前駆症状の腹痛で伏せているとき、蠣太は長屋の前で、芝口の上屋敷へ行くという菅野の声を耳にして、お家の危機を察知する。腹痛の発作に苦しみながら、按摩の安甲を呼ぶ一方、松前に刺客の存在を急報する。この後、松前が用心深く刺客の動静を探りながら追捕するまでのシーンと、蠣太が腸捻転に苦しみながら安甲に手伝わせ、自ら開腹して腸のよじれを直してしまうまでの経過が交互に展開し、いやおうなく不安（「サスペンス」）をかきたてる。原作での切腹事件は、ぼうよつとした外見からはうかがい知れない蠣太の剛直さや勇猛心を示唆する逸話として、出来事を知る人たちに強い印象を残すが、映画ではそれにとどまらず、お家騒動の危機感と共鳴してサスペンスを煽る技法を形成し、きわめて効果的である。危機的な状況に触発されて、不安な感情を募らせたり実感するのは映画を見る観客であるが、内的

表現を苦手とする映画では、サスペンスは（それ自体ありふれた技法であるが）、今でも人物の内面や感情を間接的に伝えたり、もしくは外的に露頭させる有効な手法の一つといえる。

伊丹のシネマツルギーの魅力を、シナリオの組織的かつ周到な分析によって示した今村太平は、上記のシーケンスで筆者がサスペンスと概括した技法について、伊丹が「剣戟を否定することによって時代劇に持ちこんだ 静かなる緊迫<sup>(15)</sup>」と呼んでいる。今村は、松前が刺客の菅野を召し捕り大音声で呼ばれるまでの各シーンを、シナリオの展開にそって反復しながら、次のように要約する。

ここまでの緊迫感のもりあげはみことだが、その間、動的なシーンは一つもない。すべてはひっそりとした雪の夜、音もななく進行する。夜の街を行くまんじゅう笠の菅野。あとを追うかく屋。赤西と安甲の一種絶望的な対話。酒をのまされては出てゆく鱧平、帰ってきて報告する鱧平。松前とのユーモラスな会話、そして外はしんしんたる雪だ。伊丹氏はここに剣戟の全くない内的緊張をつくり出した。

従前の時代劇では、もっぱら「チャンバラ」という外的緊張<sup>(16)</sup>を見せ場としてきた。伊丹はそれを極力排し、刀による切り合いのような動的なシーンのかわりに、切れ味のよい静的なシーンの連続によって「心理的内的緊迫」を生み出したというのである。以上のシーケンスにつづく審問所のシーンが、唯一の動的場面として演出され、さらに「日常風の静物画」を思わせるラストへと飛躍する

静、動、静の変化<sup>(17)</sup>に、今村は能楽における序破急の構造を類推している。こうした今村の解説に、当時の映画人が圧倒的な影響をことうむったモンタージユの理論が反映しているのは見やすいが、活劇とは無縁の静的な、たがいに無関係にさえ見える映像を組み合わせた連続させる技法によって、これまでの時代劇にはない、心理的内的緊張を生ぜしめたという今村の指摘は注意されてよい。

モンタージユ理論の創始者エイゼンシュテインが、日本の俳句や短歌、あるいは歌舞伎にモンタージユの好例を見て喜んだ話はよく知られているが、今村が伊丹のシナリオ技法に顕著な、文の簡潔さや省略法に、俳句に代表される日本文学伝統の手法を見ているのも偶然ではあるまい。伊丹は可能なかぎりシナリオの文章を簡潔化した。そのため、書いた言葉はしばしば名詞の羅列になるが、その名詞が呼びおこす連想は豊富で、情景、雰囲気をまざまざとイメージさせる<sup>(18)</sup>。力があるという。この視覚的直接性を生む文章の簡潔さが、俳諧の手法に通じると見ているのである。今村はさらに、文章の簡潔さとは表裏の関係にある省略法にふれ、滑稽、ユーモア、機知、洗練を表わす伊丹の省略法が「赤西蠣太」で頂点に達したと称揚している。わけても、今村がその技法の骨頂を示したものとして例示するのは、映画のラストである。お家騒動が終って任務を解かれた蠣太が、小波（入船屋鯖右衛門の娘、お半）の家を訪ねて来る。老爺（小波の父）と乳母と小波が彼を迎える。この場面、赤西と娘は部屋の端と端で一番遠い位置にいる。老爺が今日は

どうか一つこゆつくりなさっていただきとぞんじます　と言い、蠣太が　いや、今日はそうゆつくりもしていられません　と応じると、画面から老爺の姿が消える。同様のやりとりをして、次に乳母が消えると、小波だけが残って、やはり同様のやりとりが繰り返され、二人がじつとすわっているシーンにかぶさるように結婚進行曲が流れ、フェード・アウトする。

前の審問所の動的なシーンとはうってかわった静的な局面に観客は一瞬とまどろが、まるで　愛すべきカップルの愛の成就<sup>(19)</sup>に立ち会うようなしゃれたおかしみに、思わず相好をくすす。この場面に喜劇的效果をもたらしたのは、相反する局面の相克、ないしは落差であるとりえず考えられるが、そればかりではない。シナリオによれば、109（F・I）審問所（音楽の爆発）とある激烈なシーンのあとは、110（F・I）船宿、111　娘の部屋、112　客間、の三つのシーンが最後のシークエンスを形成する。柴田外記に一刀を浴びて甲斐の手が衝立から消えるところでフェード・アウトする109と、船宿の看板が写される110の間には、突然の静寂はあつても格別おもしろみがあるわけではない。112の最初のショットでは、老爺と乳母と娘が蠣太と対座している。ただとりましている。ところが、先行する111の末尾に、蠣太の突然の来訪を告げられた小波が慌てふためきながら、あわてちゃだめよというせりふを残しているために、その間に生じた矛盾、衝突がおかしいのだ。二つの場面を接合しているのは、残像を拭い去るワイ

ブである。当時、場面転換の技法として一般的であったワイプが多用されているのも、映像全体の喜劇化と密接しているだろう。そして、あのラスト・シーンの繰り返しギャグ。こうした観客の意表をつくユーモアとウィットを表わしたシークエンスを今村は絶賛して、次のようにいつ<sup>(20)</sup>。

静物画のような場面だが、それは深い余韻をのこす。映画では老爺が消えると二人の位置はいくらか接近し、乳母が消えるとともに接近し、最後にもっと近づいていたように記憶する。モンタージュルによる省略の極致を示し、深い味わいと品をたえたラストである。

同じギャグによる繰り返し技法は、余計な説明を要しないという意味で省略法の適例といえよう。ただし、人物が消えると二人がだんだんに接近するというのは今村の期待が反映した錯覚で、二人の位置関係は終りまで変わらないように見える。しかし、錯覚とはいえ、記憶の誤謬もまた、映画の残像が喚起する楽しみの一つといえなくもない。

映画「赤西蠣太」には、冒頭の侍たちの間を行ったり来たりする捨て猫のシーンにはじまって、同じギャグの繰り返し手法としてしばしば用いられているが、それ自体は思いつてはかばかしい<sup>(21)</sup>ナンセンスな笑いの技法である。ところが、悲劇的で残酷というしかないお家騒動を背景として、あるいは、その渦中にはさみこまれると、ナンセンスの反復は、諧謔とともに一種虚無的な批評性を発

揮する。笑いの手法がもつ内的表現と言ひ換えてもよい。

今村は、伊丹のシナリオが時代劇を心理的に複雑化した要因として、意表をつくこのような省略法のメカニズムに注目する。省略は省略された部分を、われわれの想像のうちにおくため、想像の比重が大であるほど、われわれは内面的になる<sup>(22)</sup> という指摘は傾聴に値しよう。なぜなら、表現の省略によって想像力を刺激する内面化の方法は、もともと文学の方法であったからである。したがって、映像における省略の極致の達成は、伊丹のシネマツルギーがメディアの限界を越えて文学の方法を劫略する瞬間でもあった、といえないだろうか。

『志賀直哉との対話』(一九七〇・一〇)、『志賀直哉論』(一九七三・九)の著書をもち、晩年の志賀に親近した今村は、伊丹が小津安二郎とともに志賀直哉の崇拜者であり、その人生態度と手法に傾倒していた<sup>(23)</sup>と証言していて、これを裏付けるように伊丹には「志賀さんの印象」という志賀へのオマージュがある。他方、記録映画論を鼓吹していた今村は、映画好きで映画人とも付き合いがあった志賀を念頭において、志賀文学が事実の記録であり、かつ場面の視覚的印象が鮮明なことから、志賀を自身の記録映画論の前提を文学の世界でいちちはやく実現した先駆者として遇している。後者については、やや自身の記録映画論に付会する強引さを差し引いて考えなければならぬとしても、志賀文学と伊丹映画の双方に傾倒した今村の証言に留意すれば、彼らの文学と映画の相互影響や、その営

為における交響の実際を無視することはできないのではないか。

### 三、映像的な解釈

原作の最後に、蠣太と小江をめぐる物語の後日談がある。

事件が終つてから蠣太は本名にかへつて、同じく変名して居た鱒次郎をたづねて見たが、どうなったか皆目行方が知れなかつた。それは甲斐の為に人知れず殺されたのだらうと云ふ事だつた。

最後に蠣太と小江との恋がどうなったかが書けるといいが、昔の事で今は調べられない。それはわからず了ひである。

この部分を読むかぎり、二人の恋の行方はついにわからず了ひである。ということになるせいだ、こつした決着のつけ方に対する評判は、従来から芳しくない。事後、蠣太が同役の鱒次郎の消息は尋ねたが、小江の消息を尋ねる意思は見せていないのは、二人の間柄の修復のストーリーは書きえなかつたことを意味する<sup>(24)</sup>と判定して、作者の技量の限界を示唆したり、映画や演劇では二人の恋の結末で閉じられているのに、「昔の事で今は調べられない」と、素気なく逃げてしまっているのは、原作の歴史小説としての不備を示すもの。不備と言つより手抜きと言つべき<sup>(25)</sup>である、作品の欠陥を厳しく指摘するものから、作品冒頭の一行とも対応し乍ら物語に余韻を与える意識的な技巧であつて、「わからず了ひであ

る」と書いて、二人の未来に希望を付与している<sup>(26)</sup>のだと、省筆の効果を読むものまで、読解にはかなりのばらつきがある。のみならず、初出「赤西蠣太の恋」が単行本に収録のさい、原題から「の恋」が削除されたのは、蠣太側の恋が束の間のものに過ぎないという認識から<sup>(27)</sup>であるとして、恋の成就どころか、恋そのものさえ否定的に見ようとする見解もある。原作と、二人の後日の再会を用意した映画との懸隔を、艶書を手がかりに吟味してみよう。

逐電の口実として鱒次郎の提案を容れ、手紙をしびしび書きはじめたものの書きあぐんでいる状況は、映画でも同様である。蠣太の部屋（シナリオの78）の場面の末尾近く、鱒次郎に書け書けとせかされながら、

#### ○赤西

「いや書けない。書けません。拙者には」

○鱒次郎がいなくなつて行灯がついている。赤西、仕方なく書いている。少しもできない。庭では虫が鳴いている。少し書いてはすぐ反古にしてしまふ。

○時間がたつてそこから反古だらけになっている。赤西、立つて部屋の中を歩いている。遂に何も知らずに眠っている猫を蹴とばす。猫、四肢をのばして、あくびをする。

最初のシーンと第二のシーンのあとにワイプがあり、第三のシーンがそのままフェード・アウトすると、御殿の廊下で小波が通りか

かるのを待ち受けていた蠣太が、書き上げた艶書を彼女に手わたすシーン(79)に接続する。不粋な自らが艶書を書くはめに陥ったことをうとましく思ったり、受け取る小江の驚きと不快を想像して気を滅入らせるなど、千々に乱れる蠣太の内面が仕上げまでの苦心惨憺ぶりとともに描かれている原作に比べると、反古の山を写すだけの場景は陳腐で、芸がないようにさえ見える。彼の胸中といつても、日頃かわいがっている猫を蹴とばすシーンに、思うように艶書を書けない苛立ちが辛うじてつかえるにすぎないからである。

しかし、ここで重要なのは、実は時間の経過である。伊丹が映画の最も著しい特色の一つは、作者に許された「説明の自由」が極度に制限せられているところにある。映画の作者は、たとえば「一時間たちました」というだけのことさえ、直接説明することを許されない<sup>(28)</sup>と述べているように、映像表現の難儀の一つは、立体的な空間に時間経過をどのように導入するかという課題である。伊丹の演出にかかる行灯、虫の鳴き声、反古、猫などが、厚みのある時間経過を深々と感じさせる。このシーケンスでは、蠣太が時間をかけ、苦勞して手紙を書き上げた気配が伝わればよいのである。

ところが、この苦心の艶書に対する返事は、すでにながしかの時日が経過したというのに、すぐには届かない。やむをえず、手紙をもう一本したため、廊下の行灯のそばへ落としておく。すると、これと行き違いに小波から手紙をわたされ、蠣太がそれを読みはじめると、ここから映像ならではの表現が展開する。最初 手紙に小

波の顔がダブるが、やがて手紙がぼけ、小波の顔がはっきりすると同時に彼女が低い声で語りはじめる。文面には原作の趣意が巧みに生かされている。途中から手紙が消えると、蠣太の耳元で女がささやく感じになる。ご返事はずっと前に書きましたのに、あなたはなぜか逃げるようになさいます、と恨みをかこちながら語り終えると、小波の姿も消える。一体に映像では、媒体としての手紙は状況に対して 説明的に作用するが、ここでは、その間接性が映像によつて反転し、本来そこには実在しない小波が直接的に彼の求愛に応えるような効果を發揮する。蠣太は意外の返事に一瞬ぼうぜんの体であつたが、すぐに行灯のそばに落とした手紙のことを思い出す。手紙はすでに別の侍女に拾われて老女に届き、老女から艶書の不心得を諭されるが、蠣太がこの不面目を契機に逐電を凶る手際は、ほぼ原作と同様である。

しかし、この意想外の展開には、そこに至る動機はともかく、結果として蠣太が人間の最も聖い<sup>きよ</sup>気持ち<sup>いんげん</sup>を悪戯<sup>いたづら</sup>に使はうとした事に想到して煩悶する、原作に見られるような内的表現がもともと欠落している。というより、映画では蠣太の内的なものを捨象することで関係が成り立っているために、手紙の作為がはしくも浮上させた二人の恋は、行き場を失つて宙に浮いたままなのである。伊達の騒動のクライマックス、審問所のシーンが完結したとき、二人の恋の先途が改めて描かれなければならなかつたゆえんである。

原作の場合はどうか。蠣太は以前から小江の美しさを知っていて、

それが 清い美しさ だということを見分ける審美眼も持ちあわせているが、これまでに彼女に 恋するやうな気持 を持ったことはなかった。ところが、全く予想外な内容の返事をもらったとき、小江の熱情が感応して、彼にとってはついぞ縁がないものと諦めていた 妙なもの（＝恋情）が呼び覚まされる。それは、直接的には前から貴方に対する或尊敬がございました これまではつきり意識せず求めて居たものが、それが貴方の内にあるものだったと云ふ事を初めて気がつきました という彼女の真摯な訴えが、彼の心に響いたからにはほかならない。

しかし、思惑違いの結果をもたらす触媒となったのは、もとをたせば彼自身が書いた第一の艶書ではなかったが、艶書を作るといふ作為が妨げとなって書きあぐんでいた蠣太が、なるべく地金を出すやうに 心がけ、小江に恋ひ焦れ思ひなやんでゐる自分を 妄想すべく努めたとき、ようやく筆が運びはじめ。しかも 醜い男に想はれる気の毒さを同情する気持に、それはなかったから、これ以上はもう書けないと思つよつな 真実な情のある 艶書が出来あがったのである。仮に手紙の内容が作意に満ちた代物であったとすれば、年に似ず、しっかり者 の小江が、その欺瞞性を見破れなかったとは考えにくい。 真実な情 のあふれる艶書であったがゆえに、小江の胸に迫ったのである。

彼女に軽蔑され、あるいは笑いくさになってしかるべき事態が転倒したのを知ったとき、蠣太は結果として、彼女の 聖い気持 を

蹂躪した事実で愕然とする。この償ひはどうすればいい のか。やがて冷静になり 侍としての役目 に立ち返ると、この出来事は一時的に彼女を傷つけることになるかも知れないが、何より 自分の役目 を果たすことが肝要だ。小江にもそれは後で解る事だ。幸に総てが順調に行つた日に小江との事は改めて甦らせられない事ではない。其時になれば何も彼も解る事だ と分別する。この時点における蠣太の顧慮が、償ひ ができないことへの、その場かぎりの言い訳であつたと見なす根拠はない。善良な彼は本当にそう考えたのだ。しかし、このように事の成行きを見分けても、蠣太には 何か淋しい気持が残つた とある。この淋しさは 掛け替えのない女性との永遠の別離の予感に発した 小江を失う淋しさ<sup>(29)</sup> などではない。機会にさえ恵まれればすぐにも実行可能なことなのに、大事を前にした間者の分際を考えると、それを今直ちに実現することはできない。何か淋しい気持 というのは、向後についての確実な予測はおろか、命さえ保証されていない彼の不定の境涯から来る一種の寂寥感ではなかるうか。

蠣太の唐突な出奔は、美女に懸想して振られた醜男という絵柄の滑稽さによつて、人々の間に 一場の笑ひ話の種 を提供したにすぎないが、相手の小江には、はた目にも痛々しい打撃を与えている。彼女が慕情を寄せた 尊敬 すべき蠣太の人物と、その軽躁なまでに唐突な出奔との間にある矛盾が、すんなりとは納得できなかつたからである。

併し小江は馬鹿ではなかった。これには何かあると思った。小江は独り苦しい気持を忍んで誰にもそれを話さなかった。蝦夷菊から最初の手紙を見せるやう云はれた時も、もう焼き捨てましたと答へて、後から直ぐ本統に焼き捨てて了った。

小江は蠣太の不可解な行為の意味を熟慮して、理由は分からないものの、不可解の裡に何かあると直覚し、蠣太に起こり得る後難を避けるために、彼女にとつて大事な最初の手紙を、証拠隠滅のため決然と焼き捨ててしまつたのである。

この後、蠣太の素性を察知した甲斐によつて峻酷に調べられたとき、今は本統の事を云ふより仕方がないと思つた。彼女が、悪びれずに本統の事を話したのは、甲斐の厳しい取り調べに屈したからではない。取り調べの過程で露呈したに違いないお家騒動の大事の前で、小江が取り繕つたり偽証すれば、却つて自身のためにも蠣太のためにもならないことを承知していたからである。

以上は、聡明な小江の真価を明かしてあまりあるエピソードであるが、映画では必ずしも彼女の聡明さは、その美貌ほどには強調されていない。シーンの96、密室での取り調べの場面も、そつけないほど淡泊で、取り調べがあつた経過以外に、どこにも格別彼女が聡明であることの明証は見当たらないのである。

原作と映画のヒロインの、こうした設定の違いに留意すると、小江が実は賢い女で赤西蠣太が真面目な人物であることを本統に見抜いてみたらば（「創作余談」）という仮定に、作者の志賀が格段の

重きを置いていたことの意味がにわかに浮上する。原作の蠣太と小江の間には、たがいの将来について確かな契りが結ばれていたわけではない。確かなものといへば、思惑違いの結果から、蠣太が小江の人間性への尊重の念を甦らせたという事実と、手紙に真摯に披瀝された彼女の蠣太に対する尊敬心だけである。しかし、それではなからうか。彼が彼女のためにめぐらした思慮は、彼女に直に伝えられたわけではないが、彼女の聡明な判断力と呼応して、默契として機能したと考へても不思議はないからである。事後、蠣太が問者としての任を解かれ本名にかへつたとき、私人に返つた彼の行動を撃射するなものも存在しない。赤西蠣太の本名が何であつたか、原作ではついに明かされていないが、彼が蠣太ではない本来の自分を取り戻したとき、何より彼女の消息を尋ねる公算は高いし、彼女が彼の来訪を待ちつづけた可能性も高いと言えよう。これを伊達騒動の史実から忖度して、「長い」年月、小江が蠣太の来訪を待ち続けていたとはとても考えられない<sup>(31)</sup>とする異見もあるが、種本の講談からさえ大きく遊離したフィクションな展開を思へば、史実に執した読解はいただけない。

蠣太と小江との恋の先途が書けるといひが、昔の事で今は調べられない。それはわからず了ひであるという表現には、遺憾の意を表した字面を裏切つて、いささか人を食つた惚けた味わいととも、すでに語り尽くした語り手のゆとりある風情がうかがえる。読者に想像の余地を残し、気の利いた終わり方をしてゐるのは確

かであるが、既述部分にすでに事後の予測の根拠を残しているとするれば、想像の余地は自ずと限定されるに違いない。あとは蛇足である。

シナリオ(111) 娘の部屋、乳母が小波に蠣太の来訪を告げたとき、お半(小波)は、「え、赤西様？」と一瞬驚きを示すが、

○お半、見る見る元気が出る

「まア、わたし、こんな風で、どうしよう」

と、にわかにはたばたしはじめ。宿下がりの彼女は、その後淋しい日々を送っていたのだろう。蠣太との間に何らの約束もなかったにもかかわらず、ひたすら再会の日を待ちつづけていた気配が濃厚である。突然の来訪を受けて、身も心もたちまち蘇らせているお半の形象は、原作では直接的には書かれなかった恋の行方についての、伊丹の映像的解釈なのである。

以上、伊丹が原作の主題やモチーフを映像的にどのように受容し、変形したか、主要な局面をとりあげて分析したが、じつに多彩な様式のものズイク<sup>(32)</sup>と評される伊丹映画の映像的特色のほんの一部を析出したにすぎない。伊丹は、原作に材を得ても、文芸映画を作るつもりはないと宣言したとおり、原作の筋や主題をなぞるような映像的再現はしなかった。映画の表現的な特性をもっとも有効に働かせながら、原作の内容に肉薄し、原作を越える映画化の方法をこそ志向したのである。同時代の映画評論家友田純一郎は、映画「赤西蠣太」について、<sup>(33)</sup> 映画的創意が文芸に対する良き理解とともにある

と評したが、けだし至言といえよう。

注

- (1) 伊丹万作監督による映画「赤西蠣太」(片岡千恵蔵プロダクション)は、一九三六年六月に公開された。
- (2) 円地文子脚色の歌舞伎台本「赤西蠣太」は、日本文芸協会編『戯曲代表選集』(白水社、一九五八・六)に収録されているが、新橋演舞場(一九五七・一)、千日前の歌舞伎座(一九五七・七)、東横ホール(一九六〇・二)、明治座(一九七九・九)などで上演された。
- (3) 一九六九年三月、重富孝男演出の新劇「赤西蠣太」は、劇団「青雲座」によって品川二葉中央会館で三日間上演された。
- (4) 一九九九年一月三日、市川崑演出のＴＶドラマ「赤西蠣太」が、テレビ東京正月特番として放映された。吉村英夫「映画「赤西蠣太」について 伊丹万作と市川崑」、『国文学』二〇〇二・四(参照)。
- (5) 今村太平、「伊丹万作の思想 主としてそのシナリオから」、『文学』一九六二・六。
- (6) (5)に同じ。
- (7) 今村太平、「伊丹万作のシナリオ その技法と思想」、『シナリオ』一九六二・三。
- (8) (7)に同じ。
- (9) (5)に同じ。
- (10) 佐藤忠男、「伊丹万作」演技指導論草案「精読」(岩波書店、二〇〇二・一)。
- (11) 富田美香、「年譜「アルバム」千恵プロ時代」、『千恵プロ時代』フィルムアート社、一九九七・七)によれば、一九三三年八月、伊丹は、長谷川伸による書き下ろしトーキー脚本『お神楽惣兵衛』の制作を確定し、九月には、『お神楽惣兵衛』を、『江戸っ子神楽』と改題して撮影に入ったが、製作中止となる。惣八は、佐伯の記憶違いで、惣兵衛が正しい。
- (12) 佐伯清、「伊丹さんの演出」(講座日本映画3『トーキーの時代』岩波書

- 店 一九八六・三)
- (13) (11)の資料によれば、『江戸っ子神楽』の中止原因として、千恵蔵と伊丹の意見が衝突した、日活との折り合いがつかなかった、などさまざまに取り沙汰されるが、後者が正式理由として発表される。とある。制作提携した日活と千恵プロの間で、製作費その他をめぐって対立があり、日活の提案を千恵プロが拒否したことが中止の主たる理由だということである。
- (14) 伊丹が「赤西蠣太」のシナリオ制作にあたり、原作以外に何を典拠にしたかは詳らかにはしない。登場する主要な人物関係から、蒲倉仁兵衛、今村半之丞系、刺客の菅野小助系、松前鉄之助系の三つの系統をおおよそ想定できる。は、原作の発想の典拠になった錦城斎典山の講談「伊達騒動蒲倉仁兵衛」(『文芸倶楽部』大正二年七月、ただし、著者は講釈師の悟道軒圓玉という)か、他の系統の講談の可能性が考えられる。は、本多秋五『志賀直哉』下(岩波書店、一九九〇・二)が、志賀の種本となった講談の源流として、江戸期の講釈師森川馬谷の講談「伊達評定」にまで遡及する事実を見出した、関根黙庵『講談落語今昔譚』(雄山閣、一九二四・四)によれば、馬谷の「伊達評定」にはその後、幾多の潤色を加えられ、講談師の中には仁兵衛、半之丞を水戸家の家来として演じる実例があり、そこに菅野和助という刺客が登場する。黙阿弥の歌舞伎『実録先代萩』の刺客の名は荒木和助。伊丹は講談で知った菅野和助から着想したと考えられる。は、松前の活躍する『実録先代萩』か、その他の伊達騒動もの。
- (15) 今村太平「伊丹万作のシナリオ その技法と思想」(『シナリオ』一九六二・二)
- (16) (5)に同じ。
- (17) (15)に同じ。
- (18) (15)に同じ。
- (19) (10)に同じ。
- (20) (15)に同じ。
- (21) 伊丹万作「新時代映画に関する考察」(『伊丹万作全集』1)で、当時自身がナンセンス映画の専門家扱いされていることに苦笑しながら、ナンセンスの概念を定義すれば、それは笑いを持ちきたる主体であり、それもかなり思いつてばかばかしい笑いであるとしている。
- (22) (15)に同じ。
- (23) (7)に同じ。
- (24) 勝倉壽「志賀直哉『赤西蠣太』論 『和解』への道」(福島大学「教育学部論集」一九九六・六)
- (25) 寺本喜徳「赤西蠣太」論「一」 変名 の意味するものとその由来」(『文教国文学』二〇〇〇・三)
- (26) 越智良二「『赤西蠣太』の可能性」(『愛媛大学教育学部紀要』一九九一・二)
- (27) 宮越勉「書評 小林幸夫著『認知への想像力・志賀直哉論』」(『昭和文学研究』二〇〇四・九)
- (28) 伊丹万作「シナリオ時評」(大江健三郎編『伊丹万作エッセイ集』筑摩書房、一九七二・七)
- (29) (24)に同じ。
- (30) 遠藤祐注釈『日本近代文学大系・志賀直哉集』(角川書店、一九七一・一)の補注。
- (31) 宮越勉「志賀直哉のラブレター・トリック 『赤西蠣太』と『いたづら』」(『群系』一九九六・八)
- (32) (10)に同じ。
- (33) 友田純一郎「赤西蠣太その他」(『サンデー毎日』一九三六・六・二八)
- 〔付記〕
- 志賀の「赤西蠣太」、「新しい歌舞伎」等の引用は、岩波版『志賀直哉全集』(一九九八・二丁二〇〇二・三)、伊丹のシナリオ「赤西蠣太」、「蠣太先生」等の引用は、特に断りのないかぎり、『伊丹万作全集』(筑摩書房、一九六一・七、八、十一)による。